

De volta ao futuro da língua portuguesa.

Atas do X<sup>o</sup> CONGRESSO Mundial de Estudos de Língua Portuguesa

Simpósio 7 - Ensinar qual língua? Ler qual literatura? Diversidade linguística, letramento literário e interculturalidade em países de língua portuguesa, 2463-2476

ISBN 978-88-8305-127-2

DOI 10.1285/i9788883051272p2463

<http://siba-esel.unisalento.it>, © 2017 Università del Salento

## REPRESENTAÇÃO DA JUVENTUDE NA LITERATURA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA: A NARRATIVA JUVENIL DE ONDJAKI

Alice Áurea Penteado MARTHA<sup>1</sup>

### RESUMO

O mercado editorial brasileiro, no que se refere à literatura africana de língua portuguesa para crianças e jovens, tem publicado cada vez mais obras que emergem de fontes histórico-sociais extremamente ricas, propagando motivos e temas que refletem a diversidade cultural do continente. A compreensão de que reside na possibilidade de reconhecer nos textos que lemos aquilo que experimentamos na realidade, expressar, traduzir e dar forma às emoções e aos sentimentos que nos atormentam ou nos alegram, leva-nos a focalizar, em *corpus* selecionado na produção contemporânea do escritor angolano Ondjaki - *Uma escuridão bonita* (Pallas, 2013) e *A bicicleta que tinha bigodes* (Pallas, 2012) – situações que configurem, no plano ficcional, etapas da evolução vividas pelo ser humano e que possam traduzir, ao mesmo tempo, modos de preservação da memória cultural e de participação do processo de universalização. Como resultados, reconhecemos primeiramente o caráter de fronteira da produção “juvenil”, considerando o conceito de entrelugar, termo cunhado por Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa* (1982) e *Nas malhas da letra* (1989); refletimos também sobre as especificidades desse subsistema literário, conforme estudos de Sandra Becket, em *Romans pour tous?* (2003), de Daniel Delbrassine em *Le Roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception* (2006) e Bertran Ferrier, em “Les processus de légitimation de la littérature pour la jeunesse: mécanismes, signes et limites” ([http://litterature20.parissorbonne.fr/images/site/20091203\\_160212ferrier\\_litterature\\_jeunesse.pdf](http://litterature20.parissorbonne.fr/images/site/20091203_160212ferrier_litterature_jeunesse.pdf)), e discutimos, por fim questões relativas à identidade, com fundamentos de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002) e *Da diáspora – identidades e mediações culturais* (2003).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura africana de língua portuguesa; Ondjaki; narrativa juvenil; identidade, entrelugar.

---

<sup>1</sup> UEM, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras. Rua Carlos Chagas, 1055. CEP: 87015-240. Maringá, Paraná, Brasil. [apmartha@uol.com.br](mailto:apmartha@uol.com.br).

## **Entrelugar e transculturação**

O conceito de entrelugar, cujas noções adaptamos para explicar modos de inserção do discurso literário endereçado aos jovens, no subsistema da literatura juvenil angolana, é de Silviano Santiago e foi cunhado no ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano”, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (Santiago, 1978: 11 a 28), para definir o lugar intermediário ocupado pelo discurso literário latino-americano, em relação ao europeu. Vários termos têm sido empregados desde então para designar movimentos semelhantes: lugar intervalar, interstícios, lugar de fronteira, entre outros. Uma das explicações para o afastamento da cultura autóctone da europeia e, por contiguidade, branca, é a aquisição do código da linguagem escrita do conquistador: “os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu” (Santiago, 1978: 16). Ainda segundo Santiago, “é preciso que aprenda(m) primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, 1978: 22). A consideração do entrelugar como espaço a ser preenchido leva-nos a pensar em uma conquista de território e formas de pertencimento de que pode se valer a produção de literatura juvenil no sistema literário contemporâneo, a partir do diálogo entre culturas e linguagens, propiciando o jogo entre o particular e o universal.

O pensamento de Santiago mostra-se relevante para a compreensão da formação do sistema literário angolano bem como do papel da produção de Ondjaki nesse processo, uma vez que a história da literatura do país não se desvincula da colonização portuguesa, pois, somente em 1975 (11 de novembro), Angola torna-se independente de Portugal. A formação da identidade nacional revela-se anseio de todos os setores da sociedade, entre os quais, a arte literária. O surgimento da literatura angolana ancora-se, portanto, no rompimento com a metrópole bem como na instauração de uma nova ordem social e no questionamento do presente sem perder de vista a revisão do passado, processo a que podemos denominar “transculturação”, termo emprestado a Ángel Rama que, em suas considerações sobre a narrativa latino-americana procura identificar traços particulares e o caráter problemático dessa produção, resultado da dialética entre importação e adaptação de padrões estéticos impostos pela cultura dominante. No artigo “Los procesos de transculturación en la narrativa en latinoamericana (1974), e no livro *La transculturación narrativa en latinoamérica* (1982), Rama, ao refletir sobre o conflito entre vanguardismo e regionalismo, trata do que denomina “literatura de transculturação”, apropriando-se da expressão cunhada por Fernando Ortiz, no estudo

de 1940, *Contrapunto cubano del tabaco y del ron*. Tanto para o crítico uruguaio como para o escritor cubano, a transculturação não pode ser a simples aquisição de uma determinada cultura; trata-se de processo complexo, dialético, constituído por aculturação, desaculturação parcial e neoaculturação. Embora o conceito de Rama tenha origem no pensamento de Ortiz, correções de rota possibilitam ao crítico uruguaio a compreensão de que a fase de remanejamento cultural, resultante de perdas, seleções, assimilações e redescobertas, é a de maior importância criativa no processo de transculturação.

Para Rama, há três operações essenciais no processo de transculturação literária em narrativas (no conflito entre vanguardismo e regionalismo): a língua, a organização literária e a visão de mundo. No que se refere ao uso da língua, em um primeiro momento, os narradores procuram alternar a norma culta da língua com a fala das personagens, valendo-se de recursos que apontem as diferenças de linguagem: aspas, glossários e notas explicativas, por exemplo. Depois, deixam de marcar as diferenças entre norma culta e a oralidade, eliminam recursos anteriormente citados, propondo na prática a unificação linguística do texto, reintegrando-se à comunidade linguístico/cultural europeia, no caso. Ao dar voz à diversidade cultural, o escritor propicia o diálogo entre tradição popular e produção erudita.

Quanto à organização literária, ou à estruturação narrativa, Rama observa que, como “a distância entre as formas tradicionais (locais) e as modernas (européias) era muito maior” (Rama, 1982: 43), escritores buscavam “mecanismos literários próprios, adaptáveis às novas circunstâncias e suficientemente resistentes à erosão modernizadora. A singularidade das respostas corresponde a uma sutil oposição às propostas modernizadoras” (Rama, 1982: 44). Nesse nível, a construção de mecanismos literários próprios adapta-os às circunstâncias contemporâneas.

O crítico uruguaio aponta, por fim, a importância do terceiro mecanismo do processo de transculturação, a visão de mundo, espaço de consolidação de valores e ideologias, bem como de resistência às influências estrangeiras. Sob esse aspecto, produzem-se significados e estabelecem-se valores, que, por meio da recuperação de estruturas da herança cultural e da incorporação de elementos transculturadores, propiciam a criação de novos relatos míticos.

Zilá Bernd, retomando as concepções de Ortiz e de Rama, entre outros teóricos, aponta, no artigo “Deslocamentos conceituais da transculturação” (2002: 01), a multiplicidade de conceitos e considera que a transculturação caracteriza-se pela

transição entre culturas, propiciando a criação de novos produtos culturais e não perdas e apagamentos, como previa Ortiz.

O prefixo trans, que comporta as noções de ultrapassagem, de passar além, de sair de si mesmo, gera novas formas de conhecimento e de relação com o mundo, sendo, portanto, mais performante, no incontornável contexto de mundialização no qual vivemos, do que inter(cultural), multi(cultural) ou re, como em reatualização, proposto por Jocelyn Létourneau, pois o processo de transculturação parece ser aquele que melhor se ajusta à realidade da condição pós-moderna onde há trocas, perdas e ganhos nas passagens de uma cultura à outra (Bernd, 2005: 149-150).

A concepção de Zilá Bernd sobre transculturação aponta para a formação cultural como um produto híbrido, que resulta da mescla provocada pelo choque entre culturas ou da recuperação de elementos da herança cultural, respeitando, porém a diversidade e autonomia das formas culturais emergentes, como a angolana, por exemplo, em relação à tradição europeia.

### **Narrativa juvenil: identidade e inserção**

Outra questão frequente nos meios acadêmicos e importante para este trabalho refere-se à constituição do objeto literário, notadamente ao qualificativo “juvenil”, e busca responder se é possível, e em que medida, considerar “literatura” uma obra destinada a um público específico e se os aspectos que concebem a forma literária manifestam-se em produções dirigidas aos leitores mais jovens. O reconhecimento da literatura juvenil por instâncias legitimadoras diversas – social, mercado, editorial e acadêmica – permite-lhe reivindicar um lugar na sistematização dos estudos literários e parece consenso, entre grande parte de agentes que compõem o sistema de produção, circulação e consumo da literatura para jovens, que, como matéria prima da produção artística contemporânea, em todas modalidades e gêneros, tais acontecimentos e emoções, quando recriados esteticamente, podem propiciar aos leitores o reconhecimento e a superação de momentos cruciais da existência.

A legitimação do caráter artístico da literatura juvenil torna-se, portanto, objetivo a ser perseguido, e as respostas podem ser encontradas na confluência dos elementos do campo literário no qual se insere essa produção. Para compreender esse

processo, parece possível pensar a criação literária para jovens como “como uma prática em vias de consagração [que] coloca incessantemente aos que a ela se entregam a questão de sua própria legitimidade” (Bourdier, 2011: 155). Pode ser vista como produção de arte “média”, situada na fronteira entre a literatura consagrada e a indústria cultural, e seu o processo de legitimação precisa levar em conta, além da construção linguística, do modo de formar a narrativa ou o poema, outros fatores, externos à obra como sua produção, circulação e consumo.

Em 2000, João Luís C.T. Ceccantini defende a tese *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*, estudo pioneiro de fôlego sobre a questão no Brasil. Levanta e interpreta “obras de autores nacionais” lançadas no mercado ao longo da década de 80 e início da década de 90 sob a rubrica *literatura juvenil* (p. 26), concluindo que houve significativa alteração no quadro da produção para jovens leitores, no período entre 1955 e 1975:

[...] até onde se pôde pesquisar, para o caso exclusivo e específico do que se convencionou chamar *literatura juvenil*, a sondagem da esteticidade de um conjunto significativo de obras produzidas no período ainda não havia sido realizada de forma mais sistemática e rigorosa. Nesse caso particular da *literatura juvenil*, somente depois de toda a análise realizada ao longo desta pesquisa parece ser possível afirmar com segurança que, se a literatura *juvenil* brasileira comungou duas décadas atrás do caráter pedagogizante [...], hoje existe um conjunto de obras significativo em que isso não ocorre, afirmando a autonomia do subgênero (Ceccantini, 2000: 433).

Na mesma linha de pensamento, outra estudiosa da literatura juvenil, Sandra Becket (2003), em “Romans pour tous?”, reconhecendo as especificidades do gênero, designa as marcas formais do “romance para jovens”:

Os escritores contemporâneos para a juventude questionam as convenções, os códigos e as normas que têm regido tradicionalmente o gênero. Tratam de assuntos anteriormente intocáveis e utilizam, por vezes com mais audácia que os autores que se colocam ao lado dos adultos, de técnicas narrativas complexas (polifocalização, discursos metaficcionais, mistura de gêneros, ausência de fecho, intertextualidade, ironia, paródia). (Becket, 2003: 73. Tradução da autora)

Também em texto bastante instigante sobre a literatura para a juventude, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception* (2006), Daniel Delbrassine, na conclusão da primeira parte da obra, “Le roman pour adolescents: une réalité éditoriale et institutionnelle”, atesta a existência do gênero, notadamente em razão

de sua inserção “no contexto de um campo da literatura de jovens doravante relativamente autônomo, polarizado e, portanto, alcançando a maturidade, onde o podemos observar como a organização da oferta editorial se baseia em função da idade dos leitores-alvos”. (Delbrassine, 2006: 107. Tradução da autora).

Como os processos de legitimação da literatura juvenil decorrem, inicialmente, do reconhecimento de um poder legitimador que a ampare, deve-se considerar quais são os elementos que detêm esse poder e quais os mecanismos da literatura efetivamente legitimantes. Bertrand Ferrier, da Universidade do Maine, aponta três tipos de mecanismos responsáveis pelo processo: os mecanismos de legitimação funcional, os de legitimação crítica e os de legitimação setorial.

Os livros juvenis, direcionados a um público específico, quanto ao aspecto funcional, resumindo Ferrier, devem admitir certa funcionalidade, a partir da qual a literariedade busca estabelecer uma relação entre o uso prático e o poético da linguagem. A instância legitimadora, nesse caso, é a instituição educacional que, com o concurso de seus agentes, interessa-se pelo aspecto pedagógico das obras, conforme os pontos de vista técnico (saber ler), moral (respeitar o outro) e intelectual (desenvolver o pensamento). Em relação aos mecanismos de legitimação crítica, como os livros são destinados aos jovens, carregam naturalmente elementos considerados deslegitimadores - por um lado, tais produtos culturais são reservados aos espíritos “pouco desenvolvidos”, vale dizer, jovens e, de outro, eles propõem um interesse pontual de desenvolvimento e aprendizagem e não iriam muito além disso. Somente instâncias críticas apropriadas podem contrabalançar tal desvalorização da literatura juvenil, cuja produção deve ser avaliada por aqueles que detêm o conhecimento dos critérios culturais pertinentes, e tais instâncias são de duas ordens principalmente: as mídias e a universidade.

Para compreender os mecanismos de legitimação do setor, terceiro tipo proposto por Ferrier, cujo pensamento é aqui resumido, é preciso refletir sobre o processo a partir de três aspectos:

- a determinação das especificidades das condições de produção das obras em questão: escritas para um público específico, limitadas por elementos precisos como idade, sexo, potencial peculiar, identidade (adolescentes, pais, avós e outros mediadores), com propósitos definidos ou não;

- a exclusão de problemas que surgem, de modo a se ter acesso não a um processo de legitimação mas a processos distintos que suprimem elementos de contradição;
- escolha de instâncias legitimadoras específicas para cada ponto que, cada qual a seu modo, permitirá determinar os signos legitimadores ou deslegitimadores.

Pesquisadores que se dedicam ao estudo das especificidades da narrativa juvenil, um dos pólos das instâncias de legitimação desse subsistema literário, observam a presença de marcas formais e temáticas diversificadas em tais produções, apropriadas à faixa etária de seus leitores e inerentes ao contexto sociocultural em que transitam autores e receptores. Com linguagem questionadora de convenções e normas, técnicas mais complexas de narrar, as narrativas contemporâneas tratam de assuntos anteriormente proibidos a leitores mais jovens - morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, sexualidade e afetividades - temas que podem levar à sistematização, ainda que precária, das linhas mais evidentes na produção contemporânea: amorosa, fantasia, psicológica (introspectiva), suspense e/ou terror, policial, realismo cotidiano ou denúncia, folclore, histórica, aventuras, entre outras.

Maria Madalena M. C. Teixeira da Silva, ao tratar da atualidade da obra juvenil - temas e formas linguísticas - considera o modo de formar o aspecto mais importante na identificação com o jovem leitor, pois

a questão da referencialidade actual e a do uso específico de determinadas formas de linguagem deixarão de ser factores de peso numa obra em que o rigor da escrita, a introdução do humor, a crítica subtil, a valorização da intencionalidade estética se lhes sobreponham. Efetivamente, e no contexto da produção literária de carácter realista, encontramos um conjunto de textos que ultrapassam as limitações apontadas, quer fundindo perspectivas críticas, quer optando por temas intemporais, como as dificuldades do crescimento, o desejo de descoberta, as questões de integração social, as relações afectivas, confronto produtivo entre mundos e experiências de vida distintos. A intersecção de traços de diferentes géneros e a diversidade e qualidade dos processos compositivos são outras formas de expressão criativa (veja-se o aproveitamento que muitas obras fazem da perspectiva de personagens adolescentes, realçando a sua atitude inquisitiva, inquieta, caracterizada pela liberdade do pensamento e pela desinibição na expressão da revolta de espíritos ainda não conformados com e pela realidade) (Silva, 2012: 22-23).

A abordagem de questões relativas ao entrelugar da literatura infantojuvenil solicita ainda o aclaramento de noções sobre identidade e alteridade, considerando tais tópicos em íntima conexão com o caráter de fronteira dessa produção. No que se refere às questões sobre identidades, entendemos hoje que são culturais e não se apresentam rígidas e imutáveis e, resultando de processos transitórios, são identificações em curso. Desse modo, as negociações de sentido revelam-se necessárias mesmo para o reconhecimento de identidades aparentemente firmadas, como “homem”, “mulher”, “europeu”, “africano” “jovem” e “criança”. Além disso, segundo Boaventura Santos, a “questão da identidade é [...] semifictícia e seminecessária” (Santos, 1997: 135).

Stuart Hall (Hall, 2003: 7-22), ao tratar do tema, propõe três modalidades de sujeitos e, portanto, de identidades: do iluminismo, do sociológico e do pós-moderno. O primeiro, segundo Hall, é um sujeito centrado, estabilizado; o sociológico forma-se na confluência com os demais sujeitos; o pós-moderno constitui-se pela mobilidade e instabilidade, pela pluralização das identidades, sujeito que passou a assumir não apenas uma, mas diversas identidades ao mesmo tempo, algumas contraditórias inclusive. É o que Hall chama de “fragmentação das identidades”, processo que “produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel” (Hall, 2003: 12-13).

O processo de descentralização dos sujeitos, ou fragmentação das identidades, ainda segundo Hall, apresenta característica paradoxal, que pode ser observada a partir de dois movimentos sociais contraditórios: o movimento das identidades em direção ao global e à coletividade - consequência do processo de globalização -, em oposição ao das identidades em direção ao local e à fragmentação, diretamente ligado às forças da tradição. O primeiro é formado por minorias, marginalizadas, que lutam pelo espaço; o segundo, reacionário, luta para não perder privilégios e mostra-se intolerante à diversidade e ao novo. A batalha entre as duas frentes identitárias se dá entre o desejo de se construir uma sociedade igualitária, que valorize a alteridade e o sentimento desesperado daqueles que, sentindo-se ameaçados, resistem, notadamente, valendo-se da intolerância escancarada, que promove o silenciamento do Outro e o soterramento da diversidade (Hall, 2003).

A concepção de identidade somente se completa com a cooperação de seu duplo ou avesso - a alteridade -, cujo significado fundamenta-se no pressuposto de que, em sociedade, interagimos e somos interdependentes de outros indivíduos. Sob tal prisma, apenas mediante o contato com o outro, o “eu individual” pode existir. Essa existência



está, portanto, determinada pela visão do outro, pela diferença, complementada pelo olhar do próprio indivíduo. Laplantine, em suas considerações sobre o conceito, observa que a elaboração da experiência da alteridade permite que o indivíduo reconheça que, mesmo seus mais insignificantes traços comportamentais, nada têm de natural e que seu “eu individual” torna-se pleno a partir do conhecimento do outro (Laplantine, 2000).

Parece consenso, portanto, entre grande parte de agentes que compõem o sistema de produção, circulação e consumo da literatura para jovens, que, como matéria prima da produção artística contemporânea, em todas modalidades e gêneros, tais acontecimentos e emoções, quando recriados esteticamente, podem propiciar aos leitores o reconhecimento e a superação de momentos cruciais da existência. Essa função se realiza, segundo Antonio Candido, a partir da atuação simultânea de três aspectos, de três faces da arte literária: “(1) ela é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (Candido, 1995: 244).

### **A narrativa juvenil de Ondjaki**

A produção literária de Ondjaki, cujo nome de batismo é Ndalu de Almeida, nascido em 1977, dois anos após a independência de Angola, pode ser considerada emblemática quanto ao modo de manifestação estética do sentimento de angolanidade, uma vez que propicia a seus leitores a experimentação de um tempo marcado pelo conflito, pela fragmentação e pela ambivalência da transição entre a tradição e a modernidade, entre a África e a Europa. Tanto em *A bicicleta que tinha bigodes* (2012) como em *Uma escuridão bonita* (2013), a afirmação de valores culturais angolanos preza bens simbólicos, na medida em que a língua portuguesa é assumida como ferramenta de resistência pelo escritor, sujeito histórico responsável, entre outros, pela construção e disseminação da pertença, base da angolanidade. Em ambas, observa-se a presença do narrador de memórias, espécie de “griô” responsável pela recuperação e de um tempo passado, ambientado em espaço social definido, Luanda, entre amigos e familiares. Sob esse aspecto, tomando a perspectiva de Antonio Candido (1976), observa-se que autor e contexto confundem-se na obra, uma vez que os aspectos

externos do ambiente em que se move o escritor – social – tornam-se internos, contaminando os elementos da estrutura narrativa.

Em *A bicicleta que tinha bigodes* (2012), o garoto relata a história de seu desejo por uma bicicleta com as cores da bandeira angolana, prêmio anunciado por um concurso literário da Rádio Nacional. Para ganhar o cobiçado brinquedo, ele e os amigos resolvem pedir ajuda ao vizinho, conhecido escritor que rejeita a proposta, mas os incentiva a uma atitude criativa. Como solução, escreve uma carta ao Presidente da República, pedindo uma bicicleta para todas as crianças do país. *Uma escuridão bonita* (2013), cuja ambientação - a noite escura em bairro pobre de Luanda - assume função preponderante, narra de forma poética a história de um beijo.

Quanto aos modos de inserção da obra juvenil de Ondjaki no processo de transculturação, primeiramente no que diz respeito ao uso da língua, observa-se que o escritor mostra-se sujeito construído pela íntima conexão entre experiência primitiva e cultura dominante. Fruto da pós-modernidade, fragmentado culturalmente, resulta da integração e do diálogo entre a cultura europeia e a africana e, revelando o domínio da “voz do senhor”, emprega linguagem que valoriza e faz uso da oralidade, a partir de um processo muito particular, que não visa ao estabelecimento de diferenças entre registros europeus e africanos, mas sim à expressão do meio social, à sua pertença:

A cidade ficou mais ainda escura como se o meu sopro tivesse apagado Luanda inteira. O brilho aumentou a mudar de cor com a velocidade bonita das estrelas. As minhas mãos tremiam como o mar quando engole o sol devagarinho (Ondjaki, 2012:65).

A respeito do processo de transculturação linguístico, o próprio Ondjaki reconhece a diversidade que o constitui:

A língua portuguesa falada e escrita no Brasil tem uma força muito grande sobre os outros falantes desta nossa língua, e é disso que tenho medo. Das influências inconscientes... Mas, repito, estou aberto. Se tiver que ser influenciado, muito bem, que receba e trabalhe com boas influências... Afinal nem a Língua nem as pessoas são entidades estanques, de pedra. Somos todos humanos, até a língua. Com os seus ritmos próprios e os seus sangues, mas também o que nos chega dos outros e das suas culturas...<sup>2</sup>

No que se refere à organização literária, nas obras em pauta, considera-se que, embora se observe a presença de um narrador semelhante ao das narrativas memorialísticas, quase um “griô”, guardião da africanidade, o escritor não promove

---

<sup>2</sup> <http://www.pglingua.org/noticias/entrevistas/4741-ondjaki-o-talento-angolano>.

resistência “política” aos mecanismos literários modernizadores e universalistas; ao contrário, adapta-os às circunstâncias particulares. Esse narrador-protagonista, dividido entre a tradição particular e a universal, desnuda-se no relato, revelando traços psicossociais que configuram a fragmentação do texto, como se observa em *Uma escuridão bonita*, cuja prosa lírica responsabiliza-se pela alta condensação imagética da narrativa, deixando ao leitor o estabelecimento de relações entre personagens e ambientação, por exemplo:

Às vezes é bom estarmos numa escuridão sozinha, de gruta e conforto, como se o nosso mundo, por alguns instantes, pudesse ser assim – sem tom de cor nem distração de forma.

É bom dividir uma escuridão com outra pessoa, em concha e aconchego, como se dois mundos, nessas gotas de negrume, fossem um só (Ondjaki, 2013:25)

A compreensão desse aspecto considera, ainda, o posicionamento do narrador em relação à história, a chamada distância, não só temporal, como observam Reis e Lopes (1998), mas afetiva, ideológica e ética. Em relação à distância temporal, o narrador se debruça sobre o passado e, no momento da escritura, o “eu” que fala pode mostrar-se diferente do “eu protagonista”, em razão das transformações impostas pela experiência, como se pode ver em *Uma escuridão bonita*, após o esperado beijo: “Depois das mãos e dos lábios, os nossos corações acelerados eram um único chuvisco de correnteza. Até acreditei que dentro de nós havia um cheiro de terra depois de chover” (Ondjaki, 2013: 103).

Além do narrador, outro aspecto importante da narrativa de Ondjaki é a valorização da voz adolescente, com personagens-narradores que expõem o mundo difícil em estão inseridos, e permitem que também as demais criaturas veiculem seus sentimentos, como se observa no diálogo entre vozes duplamente ameaçadas pelo mundo branco, adulto e civilizado, as de crianças e jovens africanos. Há ainda preocupação em matizar a ambientação, de modo que tempo e espaço, com função determinada no mundo narrado, transformem Angola e Luanda em personagens:

Íamos a correr muito, a saltar buracos nos passeios nos passeios, a desviar dos carros antigos e abandonados, a olhar para o céu onde dançava parado um papagaio de papel que tinha ficado preso na antena de um prédio (Ondjaki, 2012: 73).

A noite quente agradava aos mosquitos e, sem a luz que faltou, a nossa escuridão fez brotar magias de simplicidade: desejei esse arco-íris iluminoso, uma carga para navegar no mar negro do Universo. Uma canoa feita com os

fósforos já gastos em todas as escuridões do planeta Mundo (Ondjaki, 2013: 44)

Por fim, no que tange à visão de mundo, apontada por Ángel Rama como espaço de consolidação de valores e ideologias, constata-se, nas obras de Ondjaki, o equilíbrio entre a recuperação das heranças culturais e a incorporação de elementos transculturais, no caso, de sentimentos, emoções e experiências da cosmovisão europeia. A visão de mundo, nas obras em questão, mostra-se alterada pelas trocas, sejam perdas ou ganhos, no contato com a cultura. Os produtos, híbridos, resultam do choque entre cosmovisões diferenciadas, em narrativas que não se fecham em seus mitos fundamentais.

A narrativa, ao refletir a cosmovisão africana, articula acontecimentos político-sociais a elementos do insólito, observados no pensamento mágico sobre a arte de escrever, por exemplo, representada pelo ato de aparar os bigodes de escritor do tio Rui. Para o menino, com as letras depositadas na caixa mágica ele poderia escrever a história e ganhar a sonhada bicicleta colorida:

A escova tocava e fazia acontecer uma espécie de brilho. O tio Rui parece que sorria devagar, eu olhava a Isaura que olhava para eles e eu olhava de novo: na outra mão dela, a tia Alice tinha uma pequena caixa de madeira, com desenhos que eu vi num museu qualquer, a caixa do tio Rui. Ela esfregava os bigodes, soprava e esperava e aquilo acontecia: pequenas letras caíam do bigode para a caixa, eram vogais de “a”, “e”, “i”, “o”, “u”, mas havia também sobras de “k” e “w”, alguns “t” e dois “h” (Ondjaki, 2012, p. 48)

Além do insólito, outra marca da cosmovisão africana é a presença recorrente, nas obras em análise, da AvóDezanove, personagem de *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008), pois ela é a tradição, a memória mítica compartilhada pela tradição oral com o povo angolano:

Também penso nas coisas estranhas que a minha AvóDezanove diz” (Ondjaki, 2012:36).

Um dia perguntaram à minha avó Dezanove o que era a poesia. Primeiro ela ficou muito tempo calada, então pensaram que ela não tinha resposta. Mas ela depois falou: a poesia não é a chuva, é o barulho da chuva (Ondjaki, 2013: 62).

Por fim, a presença da guerra, outra forma latente da visão de mundo na narrativa de Ondjaki, manifesta-se já na ambientação dos fatos narrados, não simplesmente por que acontecem à noite, mas pela escuridão em que se movem as

personagens, que, em *Uma escuridão bonita*, sob as estrelas, conversam sobre a possibilidade de sonhar, mesmo para uma criança que perdeu o pai no grande conflito:

- Os “desejos de estrelas” podem ser falados?
- Sim. Sentes um?
- Mas não é um fácil. Desejava um arco-íris mesmo agora.
- No céu escuro ninguém consegue desenhá-lo.
- Eu acho que os anjos que roubam vozes conseguem... Eu queria um arco-íris, de presença bem noturna, tipo uma ponte.
- Uma ponte?
- Para o outro mundo. E vice-versa. Para chamarmos quem tivesse partido ainda em hora de cá estar. Assim o teu pai podia voltar. E também as crianças de todas as guerras (Ondjaki, 2013: 42).

Em síntese, com a leitura de *A bicicleta que tinha bigodes* e *Uma escuridão bonita*, pode-se compreender os modos de inserção da narrativa de Ondjaki na cultura universal. Os sinais fortes e evidentes de que o mergulho nas origens, como resistência a séculos de dissolução da identidade, pode propiciar a emergência de nova identidade, fragmentada pelo reconhecimento da alteridade, como convém ao homem pós-moderno, dinamizando o processo de enfrentamento e acomodação em que se encontra o escritor frente à construção do objeto artístico.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Bernd, Zilá. “Estudos canadenses e transculturalismos”. In: Almeida, Sandra Regina Goulart (Org.). 2002. *Perspectivas transnacionais*. Belo Horizonte: ABECAN/Faculdade de Letras/UFMG.

Becket, Sandra L. “Romans pour tous?” In: Douglas, Virginie (Org.). *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris: L’Harmattan, 2003.

Bourdieu, Pierre. 1996. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

Candido, Antonio. 1976. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional.

Candido, Antonio. 1995. “O direito à literatura”. In: candido, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.

Delbrassine, Daniel. 2006. *Le Roman pour adolescents aujourd’hui: écriture, thématiques et réception*. Paris: Scérén-Crdp de Académie de Créteil; La Joie par les Livres – Centre national du livre pour enfants.

Ferrier, Bertrand. 2009. “Les processus de légitimation de la littérature pour la jeunesse: mécanismes, signes, et limites”. <http://litterature20.paris->

sorbonne.fr/images/site/20091203\_160212ferrier\_litterature\_jeunesse.pdf. - Acesso em 22/08/2012).

Hall, Stuart. 2003. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A.

Hall, Stuart; Sovik, Livia (Org.). 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO.

Laplantine, François. 2000. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense.

Ondjaki. 2012. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Pallas.

Ondjaki. 2013. *Uma escuridão bonita*. Rio de Janeiro: Pallas.

Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M. 1998. *Dicionário de narratologia*. 6. ed. Coimbra: Almedina.

Santiago, Silviano. 1978. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

Santiago, Silviano. 1982. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Santos, Boaventura Sousa. 1997. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. 4. ed. São Paulo: Cortez.

Silva, Maria Madalena. C. T. 2012. “Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil”. In: Rechou, B.A.R.; López, I. S.; Rodríguez, M. N. (Orgs.). *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*. Vigo/Es: Edicións Xerais de Galicia, S. A.